

De la fiesta pública al claustro silencioso: alegorías de conocimiento en Sor Juana Inés de la Cruz

By: Verónica Grossi

Verónica Grossi. "De la fiesta pública al claustro silencioso: Alegorías de conocimiento en Sor Juana Inés de la Cruz." *Bulletin of Spanish Studies* 80.6 (November, 2003): 665-693.
[DOI: 10.1080/1475382032000159514](https://doi.org/10.1080/1475382032000159514)

Made available courtesy of Taylor & Francis (Routledge):

<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/14753820.html>

*****Reprinted with permission. No further reproduction is authorized without written permission from Taylor & Francis (Routledge). This version of the document is not the version of record. Figures and/or pictures may be missing from this format of the document.*****

Article:

Al analizar las diferentes tradiciones alegóricas que confluyen en tres obras clave de la monja novohispana Sor Juana Inés de la Cruz (1651–1695)—la *Explicación del Arco 'Neptuno Alegórico'* (1680; *Inundación castálida*, 1689; Obras I, 1691), el auto sacramental *El Divino Narciso* (ed. suelta, 1690; Obras I, 1691; *Segundo volumen*, 1692) y el *Primero Sueño* (*Segundo volumen*, 1692)—podemos apreciar una hábil, subrepticia reformulación de los códigos retóricos e ideológicos establecidos para así desentrañar una serie de mensajes insospechados, sorpresivos, que apuntan hacia la valoración de la búsqueda de conocimiento y poder femeninos a través de la palabra poética. La alegoría, un lenguaje densamente simbólico, de difícil lectura, 'secreto', dirigido a una minoría de iniciados o entendidos, recorre la obra de la monja como recurso retórico y político que cifra, o esconde de la mirada vigilante del poder, circunspectos sentidos bajo la superficie oscura, polisémica del lenguaje poético. De esta manera, las diferentes estrategias alegóricas que su obra escenifica llevan a cabo una apropiación, problematización y subversión de los códigos de la alegoría de poder imperial que estructuran las manifestaciones artísticas y literarias de la época, situadas en el contexto ideológico y propagandístico de la Contrarreforma. La lectura alegórica e intertextual de estas tres obras nos permite trazar una red de conceptos o preocupaciones teóricas recurrentes que definen el proyecto intelectual y literario de la monja: la relación entre la retórica, el conocimiento y el poder político; la naturaleza múltiple, cambiante y relativa del conocimiento humano que controvierte los asertos categóricos, autoritarios, pretendidamente absolutos, del dogma oficial; la relación crítica, contestataria entre los conocimientos femeninos, producto del ingenio, de la fantasía interior, y la verdad institucional, pública, masculina; y finalmente, el valor positivo, ejemplar, de la audacia epistemológica que establece nuevas fronteras, nuevas perspectivas epistemológicas que corrigen y superan los cánones establecidos. En nuestra lectura comparativa podemos también detectar una trayectoria semántica implícita en la que el entendimiento femenino, identificado con la fantasía creadora de la escritora, con su ingenio poético, cobra cada vez mayor prominencia hasta llegar a abarcar, a comprender, el espacio público del poder político. El ruido de la Inquisición y del poder político mundano es amordazado por los elocuentes silencios, voces mudas, pletóricas, triunfantes, de la alegoría poética que la monja novohispana edifica desde los márgenes del claustro.

La alegoría sorjuaniana no solamente abarca una multiplicidad de tradiciones medievales, renacentistas, barrocas y de la temprana modernidad sino que también traduce a nivel textual una diversidad de discursos y prácticas que forman parte del contexto sociocultural colonial y metropolitano. De esta manera, la alegoría poética es concebida como una forma de actuación social y pública. El estudio de los diferentes modos alegóricos, presentes en la obra de Sor Juana, como la alegoría bíblica, política, mitológica, hermética y autorreferencial, provenientes de una multiplicidad de tradiciones verbales, audiovisuales y teatrales, nos permite apreciar el estrecho diálogo que la obra de Sor Juana establece con el rico entorno cultural colonial, en el que conviven en ecléctica, sincrética y altamente conflictiva hibridez las culturas clásicas, orientales,

cristiano-medievales, humanistas, barrocas, indígenas, africanas, criollas y mestizas. Nos permite vincular, pasear, callejear por el espacio que media entre el reglado claustro y la festiva corte; entre la solitaria celda y la plaza pública, llena de colores y algarabía, apiñada con los diferentes grupos étnicos y sociales que constituyen la grandeza de la nueva urbe mexicana; entre los borrones de una monja, impresos por excepción (pocos manuscritos literarios novohispanos gozaron de tal privilegio), gracias al apoyo y patrocinio de la corte y de la iglesia, y el extenso espacio de la fama internacional y universal. De esta manera, el análisis de las estrategias alegóricas que constituyen estas tres obras nos permite desvanecer las fronteras variables y provisorias entre el texto colonial poético, silencioso, marginal, aparentemente confinado, y el contexto semiótico e ideológico de la alegoría festiva, espectacular, pública, que reafirma el poder imperial y que se apoya en un juego de luces y sombras, ruido y enmudecimiento, deleite, persuasión y terror.

La fantasía, identificada con el entendimiento femenino, juega un papel central en estas tres obras.¹ En la *Explicación del Arco*, la voz poética describe la alegoría del arco y proporciona su clave interpretativa. La fantasía controla los mecanismos de la imitatio o traducción neoplatónica entre la altura inalcanzable del ideal abstracto (las perfecciones del virrey, ideal que la poeta propone como modelo de acción) y los tangibles trasuntos visuales y verbales que forman parte del arco, que por su misma altura, es ‘vecino del cielo’ (23).² El mismo ideal, concebido por la imaginación creadora de la autora, antecede a su manifestación o materialización verbal. El ingenio es el centro generador de la alegoría, que en este ambicioso acto imitativo, compite con la luz solar de la corona: la escritura poética busca contener las luces del poder, los ‘divinos ardores’ (3), que representa el virrey. Mientras que la palabra poética no puede alcanzar, retratar el ideal platónico en su totalidad, las luces del poder político mundano, divinizado, son englobadas, traducidas al espacio artístico de la alegoría del arco. La alabanza dirigida al virrey pasa a ser un encomio al poder de la alegoría del arco y de su allegoresis o exégesis, que reúnen ‘afecto’ (24), ‘discurso’ (24), ‘cumbre’ (41), ‘glorias’ (13) y ‘triumfos’ (28). Por medio de la referencia al acto amoroso de correspondencia o fineza, la autora se inscribe en la simbología del arco. Tanto el poder creativo e interpretativo de la escritora como la alegoría imperial se originan en la imaginación femenina que marca retóricamente su presencia por medio del uso reiterado de verbos en primera persona y de adjetivos femeninos. El ascenso del arco simbólico (el templo inmaterial que el amor ‘de mentales pórfidos fabrica’, 296), y de la fantasía que lo crea e interpreta, hacia la cumbre del conocimiento abstracto (‘los rumbos imperceptibles’, 32), que no tiene que ver con la noción de divinidad cristiana ni con la del poder político divinizado, está asociado a las figuras mitológicas transgresoras de Ícaro, Faetón, Prometeo y Dédalo. Mientras que la alegoría del arco permite que las hazañas políticas del virrey y las hazañas artísticas de la autora se publiquen, se difundan por el mundo entero, la alegoría mitológica del Primero Sueño, centrada en la figura transgresora de Faetón, paradójicamente publica o difunde el desobediente y osado vuelo cognoscitivo como modelo de acción universal.

Durante el Sueño del cosmos y del cuerpo humano, el alma se libera de las cadenas materiales que reinan durante el día. El cuerpo humano, ‘en sosegada calma’ (201) pasa a ser ‘un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo’ (202–03); el estómago envía entonces al cerebro los vapores húmedos de los cuatro humores.³ Al estar purificados y atemperados, estos vapores o vahos no empañan las imágenes sensoriales que la facultad estimativa trasmite a la imaginativa, y ésta a su vez, aun más purificados, a la memoria, quien los

¹ Según el *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 vols (Madrid: Gredos, 1990), III, la fantasía es la ‘segunda de las potencias que se atribuyen al alma sensitiva o racional, que forma las imágenes de las cosas. Es voz griega, que vale imaginación. Lat. Phantasia [...] Cuando no hay sustento en el estómago, para que el calor natural se ocupe en él, se ocupa en representar, juntamente con el ánima, al sentido común o phantasia, diversos simulacros de las cosas’ (248). La imaginación es, por otro lado, la ‘potencia con que el alma representa en la phantasia algún objeto. Lat. Imaginatio’ (ibid., II, 213).

² Mis citas de la *Explicación* provienen de la antología *Poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. José Carlos González Boixo (Madrid: Cátedra, 2001), 195–206.

³ También en la *Respuesta en Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed., intro. y notas de Alberto G. Salceda, 4 vols (México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1 ed. 1957]), IV, 440–75 (p. 463, 1.951–63), Sor Juana establece una relación fisiológica y simbólica entre los humores corporales y el proceso del entendimiento. Todas las citas de la *Respuesta* provienen de esta edición. Mis citas del *Sueño* provienen de la antología *Poesía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. González Boixo, 269–300.

guarda cuidadosa (25–66).⁴ De esta manera, durante el sueño, la fantasía tiene la función artística de copiar, retratar o traducir las imágenes de las cosas a nuevos conceptos de mayor pureza y realidad. La representación no es una copia directa o natural sino que requiere maña: ‘habilidad, artificio y destreza’ (Dic. Aut., II, 491). A diferencia de las dimensiones plástico-materiales de los objetos que forman parte de la experiencia diurna, la arquitectura de un luminoso y colorido arco triunfal, por ejemplo, las imágenes de la fantasía están compuestas más de sombra que de luz y sus colores son puramente mentales, abstractos. Por medio del método intuitivo, la fantasía busca retratar el ser del universo, desde las criaturas sublunares o terrestres hasta las ideas o conceptos, para que el alma lo contemple e interprete. La creación de estos fantasmas mentales le permite al alma llevar a cabo un vuelo o viaje intelectual:

así ella [la fantasía], sosegada, iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba. (280–91)

El alma, ‘convertida / a su inmaterial ser y esencia bella’ (292–93), participa del ‘alto ser’ (295) al contemplar su propia imagen o ‘centella / que con similitud en sí gozaba’ (295–96), creada a semejanza de Dios, al igual que la de la Naturaleza Humana del auto sacramental *El Divino Narciso*.⁵ El establecimiento de analogías, correspondencias y semejanzas a través de las figuras o imágenes alegóricas que construye la fantasía es instrumento clave de conocimiento.

En el poema, la fantasía también crea alegorías de conocimiento a través del método de conocimiento deductivo, aristotélico. En un segundo intento por conocer la ‘máquina inmensa’ (771) del cosmos, el entendimiento vuelve a ascender desde la ‘mental orilla’ (566) para ‘separadamente / una por una discurrir las cosas’ (578–79), y en una ‘reducción metafísica’ (583) abstraer lo esencial de los objetos materiales y constituir así los entes generales o ‘mentales fantasías’ (585) que son las diez Categorías o los Universales aristotélicos (583–94).

El poema en su totalidad es una ‘sombra fugitiva’ (882): una figura alegórica que ‘cuerpo finge formado, / de todas dimensiones adornado’ (884–85). La fantasía que idea esta sombra fugitiva es como la linterna mágica que a través de la distancia que requiere la ‘docta perspectiva’ (879) proyecta imágenes ficticias sobre la blanca pared:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas

⁴ Como aclara Sabat de Rivers en *El ‘Sueño’ de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad* (London: Tamesis, 1976), Sor Juana se basa en la psicología escolástica para explicar este proceso: ‘la estimativa, o sentido común, ha combinado los datos, o especies, de los cinco sentidos corporales para formar “simulacros” en la imaginativa, y éstos luego se almacenan en la memoria hasta que la fantasía (que debe de ser el aspecto activo de la misma imaginación) los use para formar nuevas combinaciones de imágenes’ (136).

⁵ Sin embargo, en el *Sueño* el ‘alto ser’ (295) no es una referencia explícita a la divinidad cristiana sino un concepto más bien neoplatónico. Mis citas de la ‘loa para el auto sacramental *El Divino Narciso*’ y del auto sacramental *El Divino Narciso* provienen de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed., intro. y notas de Alfonso Méndez Plancarte, 4 vols (México: Fondo de Cultura Económica, 1994 [1ª ed. 1955]), III, 3–97.

que de la luz: que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus ciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece. (873–86)

Paradójica y sorprendentemente, el fundamento de lo real, que el Sueño retrata y construye a la vez, es la piramidal sombra alegórica, transportada a un escenario teatral, la imaginación interior y la página en blanco. La fantasía recorta silentes simulacros sobre este fondo oscuro. En *El Divino*, son los ‘oscuros borrones’ (123) de la escritura poética los que intentan dibujar o esbozar ‘la claridad de [las] luces’ (124) de Narciso-Cristo. Los figmenta o ‘colores / alegóricos’ (113–14) procuran transmitir la luz de la verdad, el sentido cristiano adoctrinador. Sin embargo, los mismos personajes del auto desdichan esta función moralizadora cuando ostentan tanto su naturaleza artística como su dominio sobre los mecanismos de representación.

La jerarquía de los sentidos también juega un papel muy importante en estas tres obras. En ellas, comprobamos la trayectoria que va del auge que tiene lo oral y lo visual en las culturas cristiano-medievales y barrocas, a la creciente centralidad de la expresión tipográfica en el texto escrito o impreso, de lectura silenciosa, solitaria, interiorizada. Los resortes visuales, sonoros y auditivos, dirigidos a los sentidos corporales, son trasladados progresivamente ‘al campo espacial y silencioso de los signos gráficos’, al espacio abstracto, incorpóreo, de la imaginación interior.⁶ Viajamos de la fiesta pública, que difunde la verdad institucional a través de la interrelación de las artes, a la escenografía vistosa del auto sacramental, cuya colorida materialidad controvierte la jerarquía cristiana entre cuerpo y espíritu, para alcanzar la última escala en el espacio privado, abstracto de la escritura poética, en donde el conocimiento no puede aprehenderse por medio de los sentidos corporales sino a través de los ojos del entendimiento.

El arco efímero, obra circunstancial de carácter encomiástico, forma parte de la cultura de masas urbana, barroca, audiovisual, altamente propagandística que describe José Antonio Maravall en su libro *La cultura del barroco*.⁷ El arco está constituido por una multiplicidad de formas artísticas pictóricas, escultóricas, musicales, teatrales, literarias y arquitectónicas, que en su dinámica interrelación, buscan crear una imagen impresionante, memorable, del poder institucional, ante la mirada absorta del público multitudinario urbano.⁸ *La Explicación del Arco*, a su vez, aspira a crear una colorida imagen verbal del monumento efímero. Al igual que el arco, este poema intenta persuadir al público a través de una fuerte impresión en los sentidos. La representación alegórica, en el poema, de los recursos plásticos, audiovisuales, interartísticos que forman parte del arco, y la explicación

⁶ Sobre este tema véase Aurora Egido, *Las fronteras de la poesía en el barroco* (Barcelona: Editorial Crítica, 1990); véase especialmente p. 70.

⁷ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* (Madrid: Ediciones Ariel, 1975).

⁸ El ensayo fundacional de Antonio Bonet Correa, ‘La fiesta barroca como práctica del poder’, en *El arte efímero en el mundo hispánico* (México: UNAM, 1983), 45–84, muestra la íntima conexión propagandística que se da en España y en América entre el arte efímero y la íntima conexión propagandística que se da en España y en América entre el arte efímero y la práctica o discurso del poder, conexión que desemboca en el control de la sociedad a través de los códigos ritualizados de la fiesta barroca y renacentista. Sobre el arte efímero novohispano véase también Dolores Bravo Arriaga, ‘El arco triunfal novohispano como representación’, en *Espectáculo, texto y fiesta. Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, ed. José Amezcua y Serafín González (México: Univ. Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1990), 85–93 y ‘Signos religiosos y géneros literarios en el discurso de poder’, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. Sara Poot-Herrera (México: Univ. del Claustro de Sor Juana, 1995), 93–139; Fernando Checa Cremades, ‘Arquitectura efímera e imagen del poder’, en *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, ed. Poot-Herrera, 251–305; *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*, ed. José Pascual Buxó (Xalapa, México: Univ. Veracruzana, 1959); Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, pref. José Pascual Buxó (México: UNAM, 1998); y Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Barcelona: Biblioteca de les Aules, 1995).

de sus sentidos, se llevan a cabo a través de la retórica de la presencia.⁹ Algunos de los recursos que forman parte de esta retórica son la alusión a las dimensiones plásticas y sonoras de la obra, la *ékfrasis* o descripción dentro del poema de una obra de arte,¹⁰ la figura retórica denominada *enargeia*, *evidentia*, *illustratio* o *representatio*,¹¹ que apela en particular al sentido de la vista, el uso de *deícticos* o *embragues*,¹² como pronombres personales, demostrativos, adverbios de tiempo y lugar, cuyos referentes varían según el contexto de la enunciación. La función de esta retórica es darle un carácter de tangible materialidad, de inmediatez, de cercanía, de realidad, al abreviado retrato del arco, que constituye la Explicación:

Si acaso, príncipe excelso,
cuando invoco vuestro influjo
con tan divinos ardores
yo misma no me confundo;
 si acaso, cuando a mi voz
se encomienda tanto asunto,
no rompe lo que concibo
las cláusulas que pronuncio;
 si acaso, cuando ambiciosa
a vuestras luces procuro
acercarme, no me abrasan
los mismos rayos que busco; (1–12)

Paradójicamente, este efecto de presencia y cercanía se logra a través de un complicado juego de distanciamientos y traslaciones simbólicas. La naturaleza del ‘efecto’ de cercanía puede cambiar, dependiendo del contexto de la recepción. Por ejemplo, durante la recitación de la Explicación por parte de un actor, frente al arco efímero, que tuvo lugar durante la parte de un actor, frente al arco efímero, que tuvo lugar durante la ceremonia de recepción del virrey, los *deícticos* están enmarcados por los elementos plásticos, icónicos, teatrales, sociales, en suma, interartísticos y semióticos, presentes ante el público. Pero en la lectura del texto impreso, difundido después del evento, los *deícticos* apuntan hacia un monumento inexistente ante la mirada, a un fantasma verbal que el/la lector/a recrea en su imaginación. Este tipo de *deixis* es la *Deixis am Phantasma* (*deixis* en fantasma), la cual se produce ‘cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar)’.¹³ Aquí la naturaleza abstracta, imaginaria, distante, de la alegoría que conforma el retrato, es puesta en evidencia. Sin una clara función mimética, el poema explicativo apunta hacia su propio ser: hacia la vívida presencia del retrato iconográfico que constituye una pirámide verbal en miniatura. Sin embargo, en ambos casos, durante la recitación del texto

⁹ Sobre la retórica de la presencia en la poesía lírica del Siglo de Oro véase el artículo de Paul Julian Smith, ‘The Rhetoric of Presence in Lyric Poetry’, en su libro *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age* (Oxford: Clarendon Press, 1988), 43–77.

¹⁰ En su origen, la *ékfrasis* era un tipo de discurso expositivo que buscaba recrear con vividez un tema u objeto ante la mirada del público. Sólo en tiempos modernos la *ékfrasis* adquirió el significado reducido de ‘descripción de una obra de arte’. Forman parte de la *ékfrasis* las descripciones e interpretaciones epigramáticas de pinturas y estatuas así como la poesía emblemática (William H. Race, ‘Visual Arts and Poetry’, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger and T. V. F. Brogan [Princeton, N.J.: Princeton U. P., 1993], 1360–64).

¹¹ La *enargeia* es también una de las características de la *ékfrasis*. Está asociada con el género demostrativo, es decir la oración formal para elogiar o culpar. Sus modos incluyen la selección de detalle significativo, el uso del presente y la *apóstrofe* (Smith, ‘The Rhetoric of Presence’, 45–46).

¹² Como explica Smith, los *deícticos* recrean la voz del hablante: ‘The poem is presented as the discourse of a speaker who, at the moment of speaking, stands before a particular scene’ (Jonathan Culler citado por Smith, ‘The Rhetoric of Presence’, 44). Al respecto también explica Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 1997): ‘Los *deícticos* comprenden una serie de palabras que cumplen la función de señalar, como lo haría un gesto, relacionando al referente con la instancia de la enunciación y con el sujeto de la misma o, como lo dice Lyons, “relacionando los enunciados con las coordenadas espacio/temporales de la enunciación”. Son *deícticos* los pronombres personales, los demostrativos y ciertos adverbios, expresiones todas ellas cuyo referente no puede ser establecido sino relacionándolo con las circunstancias de la enunciación (emisor, lugar y momento de la enunciación, receptor)’ (130).

¹³ K. Bühler, citado por Angelo Marchese and Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Ariel, 1991), 92.

dentro del marco de la festividad,¹⁴ y en la lectura posterior del retrato alegórico impreso, que apunta a un monumento ya inexistente, la enargeia requiere el uso de la imaginación visual o fantasía del poeta y del público.¹⁵ El texto verbal evoca, representa, una imagen mental, incorpórea, que no tiene claro, directo asidero en el mundo exterior.

Tanto en la descripción en prosa como en la *Explicación del Arco*, escrita en verso, la ékfrasis ocupa un lugar central. En la teoría de la época, la poesía pretendía abarcar la pintura, la historia, ser superior a las demás artes. La Explicación patentiza la competencia e interrelación entre las artes, el carácter híbrido, mezclado, de los discursos culturales de la época y la índole teatral de la literatura.¹⁶ La construcción efímera, que Sor La construcción efímera, que Sor Juana diseña desde el claustro, incluía emblemas y pinturas.¹⁷ Sor Juana nunca sale a ver estas pinturas. Sin embargo, la explicación en verso, glosa, compite y sustituye las pinturas del arco. El elemento visual de los emblemas es asimilado, traducido al espacio poético. Hay que recordar que los sonetos de Sor Juana pueden ser leídos como explicaciones en verso de una pintura o figura emblemática, visualmente ausente, pero que la imaginación recrea y supera en impresionante colorido.¹⁸ El mismo amado de sus poemas, el sujeto patriarcal de la retórica del amor cortés, otra manifestación de poder imperial, es capturado, convertido a objeto incorpóreo, en el espacio interior de la fantasía femenina. Por otro lado, la descripción y la Explicación impresas permiten que el evento efímero, fugaz, que de otra manera sería presenciado únicamente por el público que asiste al evento histórico, se difunda por el mundo entero y quede grabado en la memoria de la posteridad. De la misma manera, el texto impreso acrecienta la fama de la monja al dar a conocer la capacidad inventiva de la monja, su gran ciencia e ingenio.

¹⁴ El carácter altamente circunstancial del poema se evidencia también en los elogios dirigidos al Arzobispo y al Cabildo de la Catedral, patrocinadores del arco, y en la invitación, que enuncian los verbos en imperativo del último soneto de la *Explicación*, a que el virreyingrese en la catedral traspassando el pórtico.

¹⁵ Según Quintiliano, al penetrar en la imaginación visual del oyente, el orador lo puede persuadir con mayor eficacia que con la simple argumentación lógica. Para lograr la *enargeia*, el orador tiene que usar su imaginación visual o *phantasia* para evocar mentalmente la escena. Posteriormente representa esta visión durante la recitación del discurso, evocando una imagen analógica y produciendo en la mente del auditorio los sentimientos concomitantes. La teoría de la *enargeia* presupone una relación recíproca y cercana entre las imágenes mentales y la incitación de las emociones. Es decir, las imágenes vívidas, dirigidas prioritariamente al sentido de la mirada, son fantasías mentales que simulan vitalidad, realidad, inmediatez. En *De sublimitate* (15), Psuedo-Longinus se refiere a las imágenes vívidas como *phantasia*, las cuales son un medio para alcanzar lo sublime. El mecanismo psicológico que relaciona imágenes mentales y emoción ya era conocido por Aristóteles (*Rhet.* 1411b–1412a), quien usa la frase adverbial concreta ‘ante los ojos’ en lugar del término abstracto de claridad, intensidad, brillantez, para significar el efecto de tal visión. Para Aristóteles, la pintura o el retrato mental produce una semblanza de vitalidad y de realidad. El término griego es *energeia* (Ruth Webb and Phillip Weller, ‘Enargeia’, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Preminger and Brogan, 332).

¹⁶ Sobre la interrelación de las artes y la índole teatral de la literatura durante el siglo XVII véase respectivamente Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trans. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955) y Emilio Orozco Díaz, ‘Sobre la teatralización y comunicación de masas en el barroco. La visualización espacial de la poesía’, en *Homenaje a José Manuel Blecuá ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos* (Madrid: Gredos, 1983), 497–512. Sobre la naturaleza híbrida de la producción cultural colonial véase Rolena Adorno, ‘Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos’, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVIII (1988), 11–27; Walter D. Mignolo, ‘Semiosis Colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas’, en *Foro Hispánico. Discurso Colonial Hispanoamericano*, ed. Sonia Rose de Fuggle (Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1992), 11–27; y Margarita Zamora, ‘Historicity and Literariness: Problems in the Literary Criticism of Spanish American Colonial Texts’, *MLN. Hispanic Issue*, CII, No. 2 (1987), 334–46. Sobre el mestizaje cultural del barroco americano véase *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, ed. Petra Schumm (Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1998); y *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, ed. Bolívar Echeverría (México: UNAM/El Equilibrista, 1994).

¹⁷ No contamos con ilustraciones de los arcos de la época. Hasta el momento solamente Georgina Sabat de Rivers y Arnoldo Aguiar han llevado a cabo reconstrucciones visuales del arco de Sor Juana. Al respecto véase el artículo de Sabat de Rivers, ‘El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político’, *University of Dayton Review*, No. 2 (1983), 63–73 (reimpreso en *En busca de Sor Juana* [México: UNAM, 1998], 241–61); Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1996), 100–01; y la página electrónica *Sor Juana’s Arch-El Arco de Sor Juana*, preparada por Román Santillán, <http://www.scils.rutgers.edu/~rsantill/juana.html>. Electa Arenal está preparando una maqueta conceptual del arco además de una edición bilingüe, ampliamente anotada e ilustrada, del texto de la *Descripción* y de la *Explicación* en verso.

¹⁸ Igualmente, el sentido de los poemas-retratos depende del contexto o situación de la comunicación. Méndez Plancarte, por ejemplo, da por sentado que el soneto ‘Este, que ves, engaño colorido’ se dirige a un retrato (*Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Méndez Plancarte, I, 277). Sin embargo, este marco fí-sico-espacial está ausente. El objeto Méndez Plancarte, I, 277). Sin embargo, este marco fí-sico-espacial está ausente. El objeto ‘real’, supuestamente referido en el poema, es un fantasma. Podemos afirmar que la poesía de Sor Juana responde al amplio y variado contexto de la cultura visual propagandística.

La retórica de la presencia forma parte consustancial de los resortes retóricos del teatro.¹⁹ En *El Divino Narciso*, obra teatral que nunca llegó a representarse, los numerosos embragues dirigidos a la puesta en escena convocan una multiplicidad de códigos interartísticos, híbridos ideológica y culturalmente, como la danza del tocotín, la música indígena con ‘plumas y sonajas’ y la española con ‘cajas y clarines’ (‘loa para El Divino Narciso’, acotaciones Escenas I y II, 3–10),²⁰ las vestimentas indígenas, europeas y mitológicas, la iconografía emblemática, la disputa y el sermón, el canto y el movimiento corporal, la pompa festiva y el ritual, la oralidad y la escritura. La retórica del auto pone proporcionado énfasis tanto en los recursos audiovisuales como en los verbales.

En la ‘loa para el auto sacramental El Divino Narciso’, la analogía sincrética entre las prácticas religiosas indígenas y la cristiana, en particular, el rito azteca del Teocoalo, o ‘Dios es comido’, que es reinterpretado como anuncio, o incluso cumplimiento del sacramento cristiano de la Eucaristía,²¹ establece una jerarquía que desestima lo material, lo corpóreo (59–68). Sin embargo, las figuras americanas, América y Occidente, se sirven de los sentidos del oído y de la vista para poner en duda y disputar los argumentos de las personificaciones imperiales, los cuales son ininteligibles. Frente al intento por parte de Celo de escarnecer las prácticas religiosas indígenas—osados ‘errores’ (150) o ‘delitos’ (137) del ‘bárbaro Occidente’ (130) y de la ciega Idolatría (131), que deben ser castigados—América, dirigiéndose a Occidente afirma:

negad el oído y vista
a sus razones, no haciendo
caso de sus fantasías;
y proseguid vuestros cultos,
sin dejar que advenedizas
Naciones, osadas quieran
intentar interrumpirlas. (175–81)

Las caracterizaciones colonizadoras se revierten: los españoles son calificados en voz de las figuras americanas como seres monstruosos (198), bárbaros, locos y ciegos (166) que vienen a ‘turbar el sosiego’ (168), a interrumpir la ‘serena paz tranquila’ (169) que los indígenas americanos gozaban en su tierra.²² Es el violento proyecto imperial de conquista militar y evangelización el que carece de legitimidad. Las razones y argumentos esgrimidos por las personificaciones imperiales son más bien ‘fantasías’ (177) inconsistentes, sin peso de verdad. Los españoles forman parte de ‘advenedizas / Naciones’ (179–80), cuya osada empresa militar, cruenta, alejada de toda búsqueda de conocimiento intelectual, es moralmente reprochable. Frente a la dignificadora altivez de los indígenas, los españoles llevan a cabo una horrenda guerra con armas ‘nunca [...] vistas’ por los ‘ojos’ (191) de los indígenas.

Respondiendo a la intención de la Religión de convertir a los sujetos indígenas a la doctrina cristiana, América defiende con dignidad, con valentía, su derecho a la libertad humana, a ejercer el libre albedrío. No ha sido vencida: el espacio interior del entendimiento es un reducto inexpugnable ante las armas imperiales, tanto

¹⁹ ‘Lo déctico o la déixis adquiere gran relieve durante la puesta en escena del relato representado (teatro), pues al lenguaje verbal se suma la interacción de los elementos provenientes de otros códigos, los cuales hacen ostensible, es decir, muestran y subrayan distintos aspectos de la significación como la mímica, el movimiento, los gestos, las actitudes de los actores, en correspondencia con las situaciones’ (Beristáin, *Diccionario*, 130).

²⁰ Los clarines son instrumentos relacionados con las festividades públicas y con la guerra. Clarín es también el canto de aves y pájaros. En la parte final del *Sueño*, los cantos de las aves del amanecer son comparados a ‘bélicos clarines’ (921) o ‘trompetas’ (923).

²¹ Algunos críticos como Georgina Sabat de Rivers, en ‘Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana’, *En busca de Sor Juana*, 263–307, sostienen que la celebración azteca del Dios de la Semilla con que culmina la ‘loa’ no significa una apropiación sincrética de este ritual indígena a la religión cristiana, sino un reconocimiento por parte de las figuras españolas del valor y sentido de este ritual pagano. Todos los personajes terminan cantando y bailando: ‘¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas!’ (‘loa para *El Divino*’, 477–78). El movimiento sincrético sería inverso, de la religión cristiana a la indígena.

²² De la misma manera, en el *Primero Sueño* el ruido diurno, asociado a la celebración del poder imperial, es un elemento perturbador, ‘violador del silencio sosegado’ (85).

militares como retóricas; físicas o ideológicas (226–36). La parte final de la ‘loa’ adquiere un tono marcadamente institucional. La máscara retórico-alegórica de esta obra circunstancial busca disimular los sentidos disidentes aludidos anteriormente. La Religión articula estratégicamente una serie de afinidades analógicas entre las creencias religiosas indígenas y el dogma cristiano, valiéndose de las mismas tácticas retóricas de San Pablo (280–92), quien en su epístola a los Gálatas inaugura el uso de la alegoría divina o figura tipológica como instrumento clave en la misión cristiana de conversión.²³ La Religión utiliza la alegoría del auto, cuya autoridad se fundamenta en la figura divina o tipológica, para llevar a cabo la labor de evangelización de las figuras americanas.²⁴ Las vestimentas visibles, sensorialmente tangibles, de la alegoría del auto, no concuerdan con la historicidad del nivel literal de la figura tipológica que contiene la Biblia;²⁵ son, sin embargo, útil instrumento pedagógico para transmitir con eficacia la verdad cristiana:

Pues vamos. Que en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista,
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles, más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas. (401–12)

Esta noción de aprendizaje espiritual a través del sentido de la vista tiene que ver con la importancia que la cultura visual tenía durante la Edad Media para la transmisión de la doctrina cristiana. También con el concepto

²³ San Pablo es quien por primera vez utiliza en ciertos pasajes de sus epístolas el término alegoría para significar figura tipológica, un concepto hasta entonces inusitado dentro de las tradiciones griega y judía. San Pablo denomina a los judíos que están en el desierto *typoi hemon*, ‘figuras de sí mismos’ y ‘a quienes les suceden cosas como en figuras’ (*Haec autem omnia in figura contingebant illis*). San Pablo asocia la historia del Génesis con la de Isaías (54.1) y de esta manera interpreta los ejemplos de Hagar-Ismael y Sara-Isaac bajo el concepto de figura profética. Las cosas y eventos del Antiguo Testamento además de ser realidades históricas o hechos, tienen un sentido alegórico relacionado con el mensaje de salvación que trajo Cristo al mundo. Es decir, las enseñanzas de Cristo posibilitan el descubrimiento del espíritu (el sentido alegórico) bajo la letra (el Antiguo y el Nuevo Testamento). Al respecto véase Erich Auerbach, ‘Figura in the Phenomenal Prophecy of the Church Fathers’, en *Scenes from the Drama of European Literature* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984), 28–76; Henri de Lubac, “‘Typologie’ et ‘Allégorisme’”, *Recherches de Science Religieuse*, XXXIV (1947), 180–226; D. W. Robertson Jr, ‘Some Principles of Medieval Aesthetics’, en su libro *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives* (Princeton: Princeton U. P., 1962), 52–137.

²⁴ En su artículo ‘Calderón’s “La Torre De Babilonia” and Christian Allegory’, *Criticism*, II (Spring 1967), 142–54, David William Foster advierte que la alegoría tipológica tiene una función central en el auto sacramental barroco: ‘The literature of the Baroque period reveals a renewed interest in the use of figural interpretation in creative writing, and one of the most outstanding examples of the use beyond the Middle Ages of Judeo-Christian allegory is to be found in the *autos sacramentales* of the seventeenth century Calderón’ (144). Sobre este tema véase también Ángel L. Cilveti, ‘Dramatización de la alegoría bíblica en *Primero y Segundo Isaac* de Calderón’, en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish American Studies, 1981), 39–52; y Barbara Kurz, *The Play of Allegory in the ‘Autos Sacramentales’ of Pedro Calderón de la Barca* (Washington, D.C.: The Catholic Univ. of America Press, 1991). El artículo de Cilveti estudia el uso de la alegoría bíblica o tipológica y poética en *Primero y segundo Isaac* de Calderón; sin embargo, su trabajo no problematiza la relación y diferencia entre estos dos conceptos.

²⁵ Desde el punto de vista teológico, no todos los pasajes bíblicos presentan un sentido histórico-literal. Por otro lado, un auto sacramental no es ni el Libro de la Naturaleza ni la Biblia. Tanto los signos de la Biblia como los signos de la naturaleza forman parte de un libro o texto alegórico totalizador, una *Summa*, que cifra la presencia del sentido absoluto divino. La labor de desciframiento del texto bíblico es paralela a la labor de desciframiento del Libro de la Naturaleza. Sobre el debate de la presencia de la alegoría tipológica y del uso del sistema hermenéutico de los cuatro sentidos de la Escritura—el histórico-literal, el alegórico, el tropológico y el anagógico—en la literatura profana véase la *Carta al Can Grande della Scala* de Dante Alighieri y *La genealogía de los Dioses* (libros 14 y 15) de Giovanni Boccaccio. Tanto Dante como Boccaccio sostienen que el sentido de las fábulas poéticas es consonante con los diferentes sentidos de la Escritura. Sin embargo, desde el punto de vista de la teología, la revelación o la representación de la verdad divina a través de la intermediación del lenguaje humano solamente es posible a través de la iluminación del Espíritu Santo y se reduce al espacio de la escritura bíblica. Sobre este tema véase también E. Talbot Donaldson, R. E. Kaske and Charles Donahue, ‘Patristic Exegesis in the Criticism of Medieval Literature. The Opposition; The Defense; and the Summation’ en *Critical Approaches to Medieval Literature. Selected Papers from the English Institute, 1958–1959*, ed. y prólogo de Dorothy Bethurum (New York/London: Columbia U. P., 1967), 1–82.

de las culturas indígenas como manifestaciones predominantemente visuales, fundamentadas en lo concreto y lo corpóreo por encima de lo abstracto y de lo conceptual, asociados éstos últimos a las formas de pensamiento, de conocimiento y de creación europeas y masculinas. En este sentido, la Religión está reforzando una jerarquía colonizadora, que forma parte de la tradición occidental, entre razón y cuerpo, teoría y experiencia, abstracción y concreción (el segundo de los términos asociado a la mujer, al niño, al ‘salvaje’). La retórica visual, propagandística, con que se busca representar alegóricamente los misterios cristianos ante el público que está dentro y fuera del teatro, contrasta con otro modelo epistemológico también cifrado en los ropajes alegóricos de la ‘loa’, la valoración del entendimiento por parte de las figuras americanas. Esta contradicción ideológica, que la celebración apoteósica del misterio de la Eucaristía enmascara o disimula, queda comprobada en las mismas palabras de la Religión: ‘que a especies intelectivas / ni habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan’ (470–71), es decir, no hay armas ni instrumentos retóricos que puedan coartar el pensamiento y la imaginación. Las entelequias, producto del entendimiento, de la fantasía interior, inexpugnables ante los embates de las persecuciones y de las guerras, pueden viajar a diferentes tiempos y espacios, por encima de las coloridas escenografiías de la cultura propagandística barroca. coloridas escenografiías de la cultura propagandística barroca.

El auto sacramental forma parte de la cultura espectacular, propagandística, de la época. Sin embargo, a diferencia del arco triunfal, género profano que se remonta a la antigua Roma, y cuya retórica está cimentada en la alegoría política, aun cuando lleve a cabo una divinización del poder, el auto es una forma pretendidamente conforme con la ortodoxia cristiana ya que su función es autorizar y transmitir el dogma cristiano.²⁶ Por lo mismo, su retórica se fundamenta en la figura divina o tipológica. La retórica de la presencia, que privilegia la percepción sensorial, en particular la vista, y que forma parte intrínseca de la forma teatral, choca con la desconfianza del pensamiento cristiano hacia los sentidos corporales como medios de conocimiento. Esta contradicción retórica y teológica forma parte del ‘género’ del auto sacramental.²⁷ Por lo mismo, algunos críticos han analizado el auto calderoniano, altamente barroco, autorreferencial, como una forma que subvierte esta función propagandística.²⁸ Sor Juana lleva a un extremo esta contradicción implícita al colocar en primer plano el señalamiento, por parte de diversos personajes, de la naturaleza artificial, artística de la alegoría divina, y de la función persuasoria de los ‘retóricos colores’ (‘loa para El Divino’, 403) o el cuerpo visible de la alegoría. En el Sueño, las creaciones de la fantasía están basadas en las percepciones corporales diurnas, pero a través de un proceso de purificación o refinamiento que es análogo al de la creación artística.

Al igual que en la Explicación, en el auto sacramental *El Divino Narciso* abundan los epideícticos como los demostrativos, las apóstrofes, el uso de la primera persona y del presente. Las repetidas alusiones a la oralidad buscan crear un mayor efecto de presencia e intermediación. El Libro de la Naturaleza es descrito como un locus amoenus pastoral,²⁹ con ‘Ninfas’ y ‘Pastores’ (91), ‘arroyos’ y ‘fuentes’ (94), que son reflejo de la ‘Beldad’ (99) y perfección divinas. Los coloridos ropajes de la alegoría mitológica, la encantadora hermosura físico-corporal de Narciso-Cristo, cobran tal importancia que llegan a descentrar la enseñanza moral de la alegoría. Narciso es adorado por su hermosura.³⁰ La belleza de ‘Su Cara’ (182) es tan esplendorosa que el mismo Sol detiene su ‘fogoso carro’ (183) para mirar sus ‘perfecciones’ visuales (184).

²⁶ En la lectura intertextual del arco y del auto, notamos cómo en el discurso cultural de la época lo religioso y lo político están indisolublemente unidos. El poder político se autoriza a través de una autodivinización y las instituciones religiosas consolidan su poder a través de un despliegue mundano de signos espectaculares, impresionantes.

²⁷ Para una problematización del género del auto sacramental véase mi artículo ‘El auto sorjuaniano frente al modelo (canónico) del auto calderoniano’, *Monographic Review*, XIII (1997), 122–38.

²⁸ Al respecto véase el libro de Viviana Díaz Balsera, *Calderón y las quimeras de la culpa* (West Lafayette, IN: Purdue U. P., 1997).

²⁹ El locus amoenus es un tópico que forma parte de la ékfrasis. Al respecto véase William H. Race, ‘Ekphrasis’, en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Preminger and Brogan, 320–21 (p. 320).

³⁰ En cambio, en la *Respuesta*, la alusión a la hermosura de Cristo tiene un sentido claramente espiritual: ‘Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura’ (453–54, 1.566–70).

La función principal de la alegoría del auto es establecer relaciones de semejanza o correspondencias analógicas entre elementos dispares. La alegoría no descubre semejanzas implícitas, naturales o necesarias, sino que las crea a posteriori, producto del artificio humano. Por medio de este juego de analogías, la escritora busca que su obra se ajuste a los protocolos y requerimientos de este género circunstancial. Sin embargo, como lo pudimos comprobar en nuestra lectura de la 'loa', Sor Juana ambiciona poner en práctica su ingenio barroco para cifrar subrepticamente, por medio de un juego de analogías rebuscadas aunque muy bien logradas, sentidos que se alejan en diferentes medidas del dogma cristiano. En el largo parlamento de Eco-Demonio en el que compone y explica la alegoría del auto, y recuenta la historia bíblica de la caída de la humanidad, describe su denodado, repetido esfuerzo por borrar la semejanza entre la Naturaleza Humana y la divinidad. Una de las causas de la desemejanza o distanciamiento entre estas imágenes es el pecado de la soberbia de los hombres cuando intentaron subir al cielo por medio de la edificación de la torre de Babel, una especie de arco de triunfo monumental, infinito en su altura. La descripción en boca de Eco de la 'loca ambición' (499) de la humanidad, quien 'con homenajes altivos/escalar el cielo intenta' (489–90) y 'altiva torre fabrica' (495), producto de 'corporales fatigas' (493) y 'materiales tareas' (494), nos remite al Primero Sueño, en donde aparece también figurada la torre de Babel, asociada a los ambiciosos vuelos cognoscitivos del alma (414–22). En ambos textos este ascenso resulta en un castigo. En el Sueño el castigo y la amenaza del día no impiden, más bien acicatean nuevos ascensos nocturnos llenos de riesgos y peligros, hacia el conocimiento. Pero en el auto, el mito de Faetón ausente, el énfasis cae en la censura cristiana del pecado de la soberbia. En un auto, la valoración del ejercicio de las virtudes espirituales debe estar, por lo menos de forma explícita, por encima de la exaltación de la búsqueda de conocimiento profano:

que es justo castigo
al que necio piensa
que lo entiende todo, (El Divino, 503–05)³¹

El auto propone que el hombre labre 'inmateriales escalas / hechas de su penitencia' (497–98). En el Sueño las escalas son inmateriales pero no son obra de la virtud cristiana sino de la fantasía.³² Podemos decir que el auto en sí, fundamentado en la retórica de la presencia, está compuesto de escalones o peldaños materiales. La búsqueda de semejanzas o analogías a través del sentido de la mirada es el origen del movimiento del universo y de los borrones caídos del texto alegórico:

que la semejanza
tiene tanta fuerza,
que no puede haber
quien no la apetezca. (El Divino, 463–66)

La retórica del amor cortés, centrada en el poder de la mirada masculina, impregna y contamina la representación visual de un concepto teológico. Además, aquí la retórica patriarcal cortesana adquiere un nuevo giro, ya que es la Naturaleza Humana quien adopta el papel activo de obligar a la deidad a 'que se incline a

³¹ Podemos establecer una relación intertextual entre estos versos y un pasaje de la *Respuesta* en el que la monja defiende el derecho de las mujeres a 'estudiar, escribir y enseñar privadamente' mientras que a los hombres necios, 'que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras. [...] A éstos, más daño les hace el saber que les hiciera el ignorar. Dijo un discreto que no es necio entero el que no sabe latín, pero el que lo sabe está calificado. Y añadido yo que le perfecciona (si es la perfección la necesidad) el haber estudiado su poco de filosofía y teología y el tener alguna noticia de lenguas, que con eso es necio en muchas ciencias y lenguas: porque un necio grande no cabe en sólo la lengua materna' (462–63, l.920–47). Más adelante en la *Respuesta* también encontramos una alusión a la necesidad de los impugnadores de Sor Juana (473, l.1352–56).

³² 'Lo mismo que escalera, si bien por escala regularmente se halla usada y entendida por los Autores, no la que está sentada y fija en alguna parte, sino la portátil, y que se arrima y pone para subir y bajar cuando se quiere. Lat. *Scala*. [...] En la matemática es una línea dividida en alguna cantidad de partes iguales, que representan pies, varas, leguas y otra cualquier medida: y sirve para delinear con proporción en el papel la planta de cualquier terreno o edificio. Llámase también piripí. [...] En la música es una recta ordenación y disposición de las cuerdas o voces. Llámase también mano música, y sistema' (*Dic. Aut.*, II, 548–49).

quererla' (462).³³ Desde el punto de vista de la teología ortodoxa, esta representación es doblemente escandalosa ya que, 'Lejos de amar algo que ya es, el amor de Dios da el ser a lo que ama, sacándolo de la nada. Esto significa el crear de Dios "a su imagen y semejanza". Tratándose de Dios, la "imagen" nunca preexiste el acto de amar: de tal modo que es de todo punto imposible e impensable un narcisismo divino'.³⁴ También Narciso-Cristo, quien más adelante en el auto muere atormentado por su encendida pasión por la Naturaleza Humana, está representado como un ser 'sujet[o], human[o], pasible' (1599), que 'de mirar Su retrato, / enamorado muere' (1843–44), imagen muy alejada de la representación ortodoxa de la pasión de Cristo por la humanidad.³⁵

En el auto, la materia del agua representa la necesidad de intermediación verbal o corporal. Al igual que el lenguaje, el agua puede ser turbia o transparente; obstáculo o medio en el proceso de imitación y de (re)conocimiento. El reflejo a través del agua, que simboliza el pecado original, resulta en un retrato o imagen deformada. Las aguas turbias del pecado no permiten que la Naturaleza Humana pueda reconocer su origen divino. Posteriormente, Narciso mira la imagen de la Naturaleza Humana (su propia imagen) en la fuente reparadora, virginal y se enamora de ella. Las mismas aguas de la culpa original son purificadas en la fuente clara que representa la Inmaculada María (1137–48). El reflejo de la Naturaleza Humana en los 'cristales' (256) transparentes, vivíficos, de esta fuente redentora, que es también el sacramento del bautismo, permite que los 'borrones' (270) o manchas del pecado sean lavados o perdonados. La fuente, emblema de la alegoría divina o encarnada, es a la vez un símbolo polisémico que forma parte de los oscuros borrones de la escritura. La redención del lenguaje no se da en el espacio del texto sacramental. Por más que la retórica de la presencia cree un efecto de stasis, el fluir temporal de la corriente del agua, de las lágrimas, de las palabras, es indetenible.³⁶

Canta la Gracia
¡Oh, siempre cristalina,
clara y hermosa Fuente:
tente, tente;
reparen mi ruina
tus ondas presurosas,
claras, limpias, vivíficas, lustrosas! (1173–78)

La retórica de la presencia culmina al final del auto con la transformación de Narciso en una 'blanca Flor' (2152), símbolo del sacramento de la Eucaristía, que es el memorial del amor de Dios hacia la humanidad (2196–99). El símbolo eucarístico conjuga la relación paradójica entre ausencia y presencia, cercanía y distancia, que caracteriza esta retórica. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el auto la Eucaristía no es un sacramento encarnado sino un símbolo verbal. La presencia corporal es un efecto retórico. Desde el punto de vista de la teología cristiana, el sacramento de la Eucaristía es un signo divino que fusiona lo material-accidental con lo espiritual-absoluto.³⁷ En la Eucaristía está presente el cuerpo de Cristo, invisible ante la mirada de los fieles. La presencia real de Cristo en los accidentes materiales de la hostia es un misterio que

³³ En otro pasaje, paráfrasis del *Cantar de los cantares*, la Naturaleza Humana describe las partes del cuerpo del amado, Cristo-Narciso, utilizando el orden y los tópicos establecidos por la tradición cortesana (855–79).

³⁴ Jean Krynen, 'Mito y teología en *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz', en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en México D.F., del 26 al 31 de agosto de 1968*, ed. Carlos Horacio Magis (México: Colegio de México, 1970), 501–05 (p. 505, énfasis en el original).

³⁵ Pamela Kirk, 'Christ as Divine Narcissus: A Theological Analysis of *El Divino Narciso* by Sor Juana Inés de la Cruz', *World & World*, No. 2 (Spring 1992), 146–53 (pp. 148–49).

³⁶ La asociación entre el fluir de las lágrimas y el proceso temporal de la escritura que no llega a representar el sentimiento del amado en su totalidad es un tópico de la poesía del Siglo de Oro. Sobre el fluir indetenible de significantes en pos de un significado inalcanzable en la poesía de Garcilaso véase mi artículo 'Orden y violencia en Garcilaso', *Romance Notes*, II (Winter, 1994), 187–96.

³⁷ El dogma de la transubstanciación o de la presencia real de Cristo en la Eucaristía fue proclamado oficialmente en 1215 por el Concilio de Trento (Sesión XII, cap. III): 'En primer lugar enseña el santo Concilio, y clara y sencillamente confiesa, que después de la consagración del pan y del vino, se contiene en el saludable sacramento de la santa Eucaristía verdadera, real y sustancialmente nuestro señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre, bajo las especies de aquellas cosas sensibles; pues no hay en efecto repugnancia en que el mismo Cristo nuestro Salvador esté siempre sentado en el cielo a la diestra del Padre según el modo

rebasa la comprensión humana y que sin embargo ayuda a fortalecer la fe (2147–54). Sor Juana asocia el sacramento de la Eucaristía, la mayor fineza de Dios hacia la humanidad, tema que aborda desde diferentes posturas en otras piezas, con la sabiduría divina:

Su disposición fue parto³⁸
de su Saber infinito,
que no se ostenta lo amante
sin galas de lo entendido. (2147–50)

El entendimiento tiene un papel más relevante que el espíritu en el proceso de interpretación del signo eucarístico. En el auto, el símbolo eucarístico, doblemente invisible, está más bien relacionado con la alegoría conceptista y con la alegoría moderna que ofrece una dimensión epistemológica.³⁹ El sentido de su ‘Cándido disfraz’ o ‘velo’ (2159), una alegoría oscura disfrazada de transparencia, no es evidente a la ‘grosera / cognición de los sentidos’ (2165–66). Su conocimiento está reservado a los entendidos que pueden penetrar el colorido ropaje alegórico para encontrar otro ‘meollo’ metafórico, la figura de Narciso-Cristo (2159–66). El auto termina con una traducción casi literal del himno ‘Pange Lingua’ que Santo Tomás de Aquino, escribió para la fiesta de Corpus Christi.⁴⁰ De esa manera, el auto traduce la semiótica de la festividad a la retórica de la presencia del auto.

Al igual que en la ‘loa’, el tono abiertamente institucional con que se clausura la pieza busca disimular otros sentidos ‘profanos’ que se distancian de la representación ortodoxa del dogma. Por otro lado, la cita de este cántico le permite a Sor Juana celebrar el origen femenino de Cristo y del sacramento eucarístico. El seno de la Virgen (la matriz) es el sostén y cimiento corporal de la alegoría encarnada. Sin embargo, dentro de la metafísica occidental, el Logos falocéntrico desconoce o desautoriza sumetafísica occidental, el Logos falocéntrico desconoce o desautoriza su propia base o fundamento material y maternal.⁴¹ De ahí que la retórica de la presencia manipule las referencias al cuerpo para autorizar la verdad incorpórea de la representación, negando al mismo tiempo el valor epistemológico de las percepciones sensoriales.

En el Primero Sueño, espacio interior, oscuro, silencioso, la jerarquía de sentidos que encontramos en el *Neptuno Alegórico* y El Divino Narciso, es trastocada, invertida.⁴² El poema representa una sombra ‘de la tierra

natural de existir y que al mismo tiempo nos asista sacramentalmente con su presencia y en su propia sustancia en otros muchos lugares con tal modo de existir’ (citado por Miguel Ángel Pérez Priego en *Códice de Autos Viejos. Selección* [Madrid: Castalia, 1988], 186, n. 290).

³⁸ Aquí, como en otros pasajes de su obra, Sor Juana utiliza una imagen de procreación maternal. Sobre el tema véase Electa Arenal, ‘Sor Juana Inés de la Cruz: Reclaiming the Mother Tongue’, *Letras Femeninas*, I–II (1985), 63–75.

³⁹ La alegoría moderna, que proviene de la tradición humanista renacentista, incluye una dimensión cognoscitiva y racional. En su artículo ‘High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries’, *Past and Present. A Journal of Historical Studies*, LXXIII (November, 1976), 28–41, Carlo Ginsburg relaciona el tema del conocimiento prohibido, representado en figuras alegóricas ascendentes, con el ideal moderno de *Sapere audere*. También para Stelio Cro, *The Noble Savage: Allegory of Freedom* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier U. P., 1990), la valoración de la libertad de pensamiento, de la búsqueda de conocimiento fuera de los preceptos de la moral cristiana es un fenómeno de la temprana modernidad: ‘Ficino had rediscovered in Socrates the lay dimension of Christianity. Love for truth is also love of freedom, of tolerance, aversion to dogmatism and fanaticism’ (36). Sin embargo, en los textos humanistas también perviven los modelos cristianos. Por conjugar estas múltiples tradiciones, la alegoría de Sor Juana es ricamente híbrida.

⁴⁰ *Obras completas*, ed. Méndez Plancarte, III, 554, nota a los versos 2227–38. En 1264 el Papa Urbano IV expidió una bula (*Transiturus*) para ordenar la celebración de la doctrina de la Eucaristía y de esta manera se instituye la fiesta del Corpus Christi. Durante el Concilio de Viena (1311–12), el Papa Clemente V fijó la celebración de la Eucaristía el jueves siguiente de la octava de Pentecostés. Santo Tomás escribe el himno *Pange Lingua* para el oficio del Corpus Christi. En 1317 el Papa Juan XXII ordenó que durante la festividad de Corpus Christi se transportara en procesión el cuerpo consagrado de Cristo. Véase Donald T. Dietz, ‘Liturgical and Allegorical Drama: The Uniqueness of Calderón’s *Auto Sacramental*’, en *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, ed. Wendell M. Aycock and Sydney P. Cravens (Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1982), 71–88.

⁴¹ Sobre este tema, véase Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca, NY: Cornell U. P., 1985).

⁴² Sobre el papel de los sentidos en el *Primero Sueño* véase María Dolores Bravo Arriaga, ‘Significación y protagonismo del “oír” y el “ver” en el *Sueño*’, *Colonial Latin American Review*, IV, No. 2 (1995), 63–71; y Jorge Checa, ‘Sor Juana Inés de la

/ nacida' (1–2), incorpórea, 'de vanos obeliscos punta altiva' (3), que asciende hacia el cielo, hacia los arcanos puros del conocimiento.⁴³ En el cuerpo del poema reina la oscuridad, la quietud, la lentitud (asociada al humor flemático), lo que no puede ser percibido ni por la vista ni por el oído: 'Con tardo vuelo y canto, del oído / mal, y aun peor del ánimo admitido' (25–26). Viajamos a través de un espejo oscuro hacia el envés, la mental orilla de la realidad. Los personajes mitológicos, femeninos en su mayoría, en formas horrendas transformadas como 'tremendo castigo' (49) por su atrevida desobediencia a las autoridades, por sus transgresiones asociadas a la escritura y a la creación, son figuras oscuras que 'segunda forman niebla' (44) para no ser vistas. Sus voces entonan una música silente:

solos la no canora
componían capilla pavorosa,
máximas, negras, longas entonando,
y pausas más que voces, esperando
a la torpe mensura perezosa (56–60)

El impresionante espectáculo audiovisual de un arco triunfal o incluso de un auto sacramental, con luces, colores y sonidos, música, danza, máscaras teatrales, gestos corporales, fuegos artificiales, ruido ensordecedor, que celebra el imperio universal de la Corona y de la Iglesia, pasa a ser aquí el extendido imperio de la palabra poética, que se nutre del sentido pletórico del silencio.⁴⁴

y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía. (19–24)

La sumisión de estas voces es aparente. Desde sus silenciosas sombras, tejen con sigilo nuevas historias afrentosas.

En el poema, los escasos epideícticos⁴⁵ apuntan hacia una realidad incorpórea, un engaño que no es colorido, la stasis sonora, umbría, que inaugura el sueño.⁴⁶ La atención no se vuelca hacia los estímulos externos sino hacia

Cruz: la mirada y el discurso', en su libro *Experiencia y representación en el Siglo de Oro*. Cortés, Santa Teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998), 169–202.

⁴³ El arco triunfal sorjuaniano también asciende hacia los arcanos puros del conocimiento. Sin embargo, la alegoría política, encomiástica del poder imperial, enmascara este sentido epistemológico.

⁴⁴ Sobre la identificación entre poesía y silencio véase Egido, *Las fronteras de la poesía*, 56.

⁴⁵ Los adjetivos y pronombres demostrativos modifican respectivamente el sonido, el viento, el corporal conocimiento, el alma, la corporal cadena, la torre de Babel, el can, el corazón, el estómago y las hijas de Minias convertidas en murciélagos. En el verso 611 aparece el posesivo 'mi' modificando el entendimiento. El uso predominante de la tercera persona así como la descripción mecanicista de los procesos fisiológicos y de los miembros corporales crean un distanciamiento emocional entre representación, voz poética y lector/a. La relación entre estos diversos elementos pasa a ser analítica, intelectual. En este contexto, el epideíctico 'digo' aparece ocho veces sin tener una función abiertamente personalizadora. El género de la voz poética es revelado en el último verso del poema: 'y yo despierta' (975). En el espacio del pensamiento, del libre a la vez que juicioso divagar nocturno, las estrechas categorías genéricas, sexuales pierden validez. En su artículo 'La situación enunciativa del *Primero sueño*', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, núm. 1 (Otoño, 1986), 185–91, Rosa Perelmuter lleva a cabo un análisis pormenorizado de la función de los deícticos en el *Sueño* para concluir que la narradora 'aunque escurridiza, deja plena constancia de su existencia—y de su labor ordenadora—a lo largo del poema' (190). Este análisis nos permite entender cómo el espacio cósmico, incognoscible en su totalidad, en su misteriosa infinitud, tiene su punto de despegue, de encuentro o de *contacto*, en la fantasía interior de la poeta, terreno íntimo, personalísimo, femenino, que sin embargo no tiene relación alguna con los conceptos de género establecidos. Para Elias L. Rivers, por otro lado, la 'nueva silva o soledad gongorina cultiva una retórica de la ausencia: en las *Soledades* [...] apenas hay deícticos de primera persona relacionados con el narrador o con el protagonista, ese joven peregrino fantasmal' ('La problemática silva española', *NRFH*, XXXVI [1988]: 249–60 [p. 258]). De igual manera, el *Sueño* de Sor Juana participa de la retórica de la ausencia que 'es una de las marcas más distintivas de la silva gongorina, de la nueva poesía barroca, en la que el lenguaje mismo es el protagonista' (*ibid.*, 259). Sin embargo, para el mismo crítico, el mundo que presenta Sor Juana en su silva es 'más racionalmente articulado. No hay dedicatoria ni diálogo; la relativa escasez de personajes es evidente' (*ibid.*, 259).

⁴⁶ Los imperfectos, los gerundios y los participios refuerzan el carácter estático, predominantemente espacial del poema.

la propia quietud interior, detonadora, amplificadora de sonidos que no son estentóreos ni vociferantes sino discretos (65–72).

Durante el dormir, el alma está ‘suspensa / del exterior gobierno’ (192–93) o desocupada del ‘material empleo’ (194) que forma parte del día. Desde su lejanía, les proporciona a los ‘lánguidos miembros’ (199) del cuerpo los ‘gajes’ o salario ‘del calor’⁴⁷ (200) necesarios para que se mantengan en estado vegetativo: ‘el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la muerte vivo’ (201–03). Este estado de reposo corporal, de suspensión del empleo material de los sentidos, se traduce a imágenes relacionadas con el silencio y el enmudecimiento:

[...] uno y otro fiel testigo,⁴⁸ [el corazón y el pulmón]
la vida aseguraban
mientras con mudas voces impugnaban⁴⁹
la información [de que el cuerpo estaba vivo], callados, los sentidos
—con no replicar sólo defendidos—,
y la lengua que, torpe, enmudecía,
con no poder hablar los desmentía. (227–33)

Al igual que en la Respuesta, el silencio puede ser una estrategia tanto de defensa y oposición, de alegato retórico y jurídico,⁵⁰ como de ocultamiento alegórico de una multiplicidad de sentidos críticos:

No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir.
(Respuesta 1.78–83)

El silencio es signo tanto de los límites expresivos y miméticos del lenguaje como de su capacidad de cifrar, en su inagotable oscuridad, una profusión de sentidos alegóricos. El silencio es el emblema simbólico de la alegoría. En la Respuesta, al igual que en otros textos de Sor Juana, el silenciamiento, como castigo o reprensión, da un giro inesperado al volverse un arma de defensa, otra de las ‘tretas del débil’.⁵¹ En El Divino Narciso, el castigo del enmudecimiento impuesto a Eco, redunda paradójicamente en una mayor centralidad de la voz fragmentada, dinámica, irreverente, del personaje femenino diabólico, el cual expone el dogma del auto y

⁴⁷ En los versos 109–10, el sueño de los animales es comparado con el pago de un tributo a la naturaleza y en los versos 247–48, la distribución del quilo o manjar que lleva a cabo el estómago es también una forma de pago. Sobre las imágenes relacionadas con transacciones monetarias en la obra de Sor Juana véase Sara Poot-Herrera, ‘Claves en el convento, Sor Juana en San Jerónimo’, de próxima aparición. Además de ejercer el cargo de tesorera, Sor Juana hizo inversiones personales, práctica que no era sancionada para una monja. Sobre este tema véase también de Elías Trabulse, *Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688–1695)* (México: CONDUMEX, 1995); *La muerte de Sor Juana* (México: CONDUMEX, 1999); ‘El silencio final de Sor Juana’, en *Sor Juana & Vieira, Trescientos años después*, ed. K. Josu Bijuesca, Pablo A. J. Brescia y Alejandro Rivas (Santa Barbara: Center for Portuguese Studies, Dept of Spanish and Portuguese, Univ. of California, 1998), 143–56; y ‘Sor Juana Inés de la Cruz: contadora y archivista’, en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. José Pascual Buxó (México: UNAM, 1998), 77–86.

⁴⁸ Testigo: ‘El que da testimonio de alguna cosa, o la atestigua. [...] Por extensión se llama cualquier cosa, aunque sea inanimada, y que no pueda declarar, por la cual se arguye, o infiere la verdad de algún hecho’ (*Dic. Aut.*, III, 263). Esta palabra nos remite a la retórica jurídica de la *Respuesta*.

⁴⁹ Impugnar: ‘Contradecir y oponerse física o moralmente, a lo que otro dice o hace. Viene del latín *impugnare*’ (*Dic. Aut.*, II, 233). En sus notas a la prosificación de Méndez Plancarte, Sergio Fernández explica ‘impugnaban’ como ‘Rechazaban. Emprendían un alegato en contra de’ (*Sor Juana Inés de la Cruz. Textos. Una antología general*, ed. Sergio Fernández [México: SEP-UNAM, 1982], 75, nota 63). Este término tiene un claro sentido jurídico, al igual que ‘testigo’ (*Sueño*, 227), citado en nuestra nota anterior, y ‘defendidos’ (*ibid.*, 231). En la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Sor Juana también utiliza el verbo impugnar como estrategia de defensa (469, l. 1191–96; 471, l. 1267–72; 471–72, l. 1297–308).

⁵⁰ Sobre la presencia del discurso forense en la *Respuesta*, véase el artículo de Rosa Perelmuter, ‘La estructura retórica de la *Respuesta a Sor Filotea*’, *HR*, LI (1983), 147–58.

⁵¹ Sobre el tema del silencio como estrategia de resistencia ante el poder en la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana véase Josefina Ludmer, ‘Tretas del débil’ en *La sartén por el mango*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Puerto Rico: Editorial Huracán, 1985), 47–54.

exhibe la factura artística de la alegoría divina que lo autoriza. En el Sueño, Harpócrates es una de las autoridades del ‘imperio silencioso’ (20) de la noche. Su reino es convidante, no se impone por medio de violentas armas o estrategias retóricas, propagandísticas:

—el silencio intimando a los vivientes,
uno y otro sellando labio obscuro
con indicante dedo,
Harpócrates, la noche, silencioso;
a cuyo, aunque no duro,
si bien imperioso
precepto, todos fueron obedientes—. (73–79)

Su dominio se sustenta en la quietud y el reposo de los sentidos corporales. El ‘sacrilego ruido’ (84) diurno, por otro lado, es un intruso perturbador de esta paz nocturna.

Durante el sueño universal, el sentido de la vista pierde su función como instrumento privilegiado de conocimiento y de dominio político. Acteón, otro jerarca o ‘monarca en otro tiempo esclarecido’ (114), convertido en venado como castigo por ver a Diana y a sus ninfas bañándose, vigila a través del oído. A diferencia del poder de la corona, la vigilancia de este ‘tímido [...] venado’ (115) es pacífica (116–22).

En la simbología renacentista y barroca, el águila, emblema de poder imperial, cumple la misma función que Plinio, Aeliano, la emblemática y los bestiarios le atribuyen a la grulla: la de sostener en sus garras una piedrecita para impedir quedarse dormida, simbolizando así el cuidado del rey.⁵² El estado de parcial sueño o duermevela del águila es figura del ‘pastoral cuidado’ (140) de la Corona que al igual que su forma circular no tiene término.⁵³ El régimen político del águila además de ser estricto, severo, nada benevolente frente a los descuidos, es una ocupación agobiante, onerosa: ‘¡Oh de la majestad pensión gravosa, / que aun el menor descuido no perdona!’ (141–42). Sin embargo, tanto la corona del rey como las tres ‘coronas’ (183) de la ‘soberana tiara’ (184) del papa son vencidas por las lentas armas del sueño.

El alma, ayudada de la fantasía, se juzga ‘casi dividida / de aquella que impedida / siempre la tiene, corporal cadena, / que grosera embaraza y torpe impide / el vuelo intelectual’ (297–301). En este ascenso imaginario, libre de las ataduras del cuerpo, intenta medir la ‘cantidad inmensa de la esfera’ (302) y estudiar el curso ‘regular’ (304) de los ‘cuerpos celestiales’ (305). Sin embargo, este primer esfuerzo cognoscitivo, está también asociado a una actividad prohibida y castigada por la Iglesia, la astrología judiciaria (307–08).

Sor Juana dedica 31 versos a describir la inconmensurable altura que alcanza el alma en este primer intento (309–39). El monte Altas, el Olimpo y los soberbios volcanes, también quedan postrados, sometidos, convertidos en obedientes enanos ante su ‘altiva eminencia’ (322).⁵⁴ Por otro lado, el águila, símbolo de la corona imperial, no puede ni siquiera alcanzar ‘la región primera’ (327) del elevadísimo monte donde se para el alma:

⁵² ‘En el triunfo de Nápoles se figuraba una imagen de la lucha del águila con la razón y en otro de los emblemas el águila expulsaba un rayo de su pico y sostenía otros dos con las garras. “Esto denota la claridad de su Majestad en las cosas, como aquello de Julio César, el cual después que del primer ímpetu venció a Farneces, rey de Ponto, escribió a sus amigos estas palabras: Vine, vi, vencí, significando haber vencido muy presto”. Es lógica la insistencia en este animal alegórico, ya que el águila es el símbolo de Júpiter, que, como padre de los dioses, venía a significar la autoridad imperial’ (Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe del renacimiento* [Madrid: Taurus, 1987], 101).

⁵³ El mismo pastoral cuidado que Sor Juana le atribuye al arzobispo Fray Payo Enríquez de Ribera en la *Explicación*.

⁵⁴ En la *Respuesta* encontramos la misma asociación entre eminencia y entendimiento, cualidades que conllevan riesgo y provocan envidia y persecuciones (454–55, 1.599–612). Mientras que en el *Sueño* el ascenso epistemológico es un acto desobediente, transgresor, en la *Respuesta* la crítica a la altura intelectual de la monja es comparada a la persecución que sufrió Cristo por su ‘sabiduría’. El blanco de los ataques es ‘la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro [...] depósito de sabiduría’ (455, 1.628–41). Por último, en la *Carta Atenagórica, Obras completas*, ed. Salceda, IV, 412–38, Sor Juana insinúa que el padre Vieira es un enano frente a los tres gigantes de los Santos Padres, y que por lo tanto ella misma puede adelantar y corregir la osada tesis que sostuvo el jesuita portugués en su Sermón del Mandato, superándolo así en altura.

el rápido no pudo, el veloz vuelo
del águila—que puntas hace al cielo
y al sol bebe los rayos pretendiendo
entre sus luces colocar su nido—
llegar; bien que esforzando
más que nunca el impulso, ya batiendo
las dos plumadas velas, ya peinando
con las garras el aire, ha pretendido,
tejiendo de los átomos escalas,
que su inmunidad rompan sus dos alas. (330–39)

En un pasaje anterior, las ‘velas leves’ (279) y las ‘quillas graves’ (279) de los barcos, retratados en la ‘azogada luna’ (274) del Faro de Alejandría, dividen el aire y la ‘instable campaña transparente’ (276) del reino de Neptuno. En cambio, en los versos aquí citados, el batir de las ‘dos plumadas velas’ (336) del águila dibujan un movimiento impetuoso, atropellado. Es el intemperante vuelo de poder. El viaje meditabundo y sosegado del alma por las escalas del universo contrasta con los violentos esfuerzos del águila por ascender, a modo de Faetón, hacia las luces del sol. En las alturas del alma reina la atmósfera etérea del pensamiento. Paradójicamente, la clara representación de las ideas, de las imágenes mentales, se lleva a cabo a través del lenguaje alegórico, un medio opaco, de densa aunque fluida materialidad como el viento, el aire, las nubes, los vapores que envuelven el sueño.

Al igual que los arcos triunfales, las pirámides de Egipto son monumentos arquitectónicos de ‘nivelada simetría’ (354), productos del ingenio y del ‘arte’ (356) humanos. Su inmensa altura, ‘coronada de bárbaros trofeos’ (344), publica en el viento, en las nubes, los triunfos y proezas militares de esta antigua civilización pagana. Son ‘cuerpos opacos’ (369) que no dan sombra pero que por su cercanía y alianza política con el poder del sol están iluminados:

no al sol opuestos, antes avenidos
con sus luces, si no confederados
con él (como, en efecto, confinantes),
tan del todo bañados
de su resplandor eran, que—lucidos—
nunca de calorosos caminantes
al fatigado aliento, a los pies flacos,
ofrecieron alfombra
aun de pequen;
ata, aun de señal de sombra (370–78)

En este pasaje las pirámides egipcias, emblemas de poder y fama, de soberbia y ostentación profanas, se distancian aparentemente de la ‘Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva’ (1–3), que asciende durante la noche hacia la luna y las estrellas, luces de conocimiento. Las pirámides son vanas por tener un carácter mundano, profano, mientras que la piramidal sombra de la noche es fugitiva, vana, por ser una creación mental. Aquí la conexión con la arquitectura efi´mera a la vez que mundana delcon la arquitectura efi´mera a la vez que mundana del *Neptuno Alegórico* es evidente. Sin embargo, a través de una serie de retratos analógicos, el monumento material de la pirámide es apropiado por la alegoría ascendente del poema. Las pirámides son ‘elaciones profanas’ (380) y ‘bárbaros jeroglíficos de ciego / error’ (381–82) al mismo tiempo que emblemas alegóricos compuestos de cuerpo y de sentido. Los tesoros culturales de la cultura pagana, como el arte, la ciencia y la literatura, son utilizados con fines intelectuales más que morales o cristianos.⁵⁵ La traslación simbólica invencionada por la monja entre las pirámides de Egipto, la ‘dulce serie numerosa’ (391) de versos de Homero,⁵⁶ que brindan gloria y fama, y la pirámide del alma en su ascenso cognoscitivo, se enmascara bajo la autoridad del vate griego (‘según de Homero, digo, la sentencia’,

⁵⁵ De igual manera, en la *Respuesta*, en la ‘loa’ y en el auto *El Divino Narciso* encontramos una defensa del valor de los conocimientos seculares y paganos.

⁵⁶ Esta ‘dulce serie numerosa’ (391) de versos está relacionada con la escala proporcionada que esboza el *Sueño*.

399).⁵⁷ A través de esta traslación de lo material a lo mental, de lo profano a lo espiritual-intelectual, el círculo de conocimiento se sobrepone al sol, símbolo de poder imperial. La luz del poder diurno es englobada por la oscuridad del estudio nocturno que busca encontrar las verdades filosóficas del universo:

las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al cielo la ambiciosa llama ardiente,
así la humana mente
su figura trasunta,
y a la causa primera siempre aspira
—céntrico punto donde recta tira
la línea, si ya no circunferencia,
que contiene, infinita, toda esencia—. (400–11)

Por medio de la figura tipológica los monumentos materiales y profanos (que incluyen el cuerpo de la escritura) son incorporados como prefiguraciones de las dimensiones interiores del alma cognoscente. En su ambicioso ascenso hacia el círculo del conocimiento absoluto, la pirámide mental rebasa la inmensa altura de diferentes monumentos naturales y humanos como el monte Atlas, el Olimpo, los volcanes, las pirámides de Egipto y la ‘blasfema altiva torre’ (414) de Babel.⁵⁸ La mirada intelectual, ‘la suprema / de lo sublunar reina soberana’ (438–39), se sitúa en la cúspide de esta pirámide mental:

pues su ambicioso anhelo,
haciendo cumbre de su propio vuelo,
en la más eminente
la encumbró parte de su propia mente, (429–32)

Este esfuerzo mental, cognoscitivo, es una transgresión que es castigada por las autoridades. Cuando la vista intenta ‘mirar la sutil punta / que al primer orbe finge que se junta’ (360–61) de las pirámides, lindantes con el sol, se desvanece ‘fatigada del espanto’ (362) y cae despeñada como ‘pena’ (367) o escarmiento por su ‘visual alado atrevimiento’ (368). Al intentar comprender en otro intento, de un sólo vistazo o golpe de vista intuitivo, la ‘sobra de objetos’ (451) que componen la máquina universal, el entendimiento encara con osadía el ‘cuerpo luminoso’ (460) del sol:

cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo a rayo
el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo
(necia experiencia que costosa tanto
fue, que I’caro ya, su propio llanto
lo anegó enternecido)—, (461–69)

El enfrentamiento con la luz solar, con su fuego disciplinador, la ley del padre, desemboca en un descenso hacia las aguas maternas, regazo que sustenta nuevos vuelos a través de los fluidos y opacos borrones de la escritura. Desde la altura ganada, a pesar de la vigilancia del sol, la ‘vista perspicaz, libre de anteojos’ (440) se siente libre para recorrer e investigar con sus ‘intelectuales bellos ojos’ (441) el ‘inmenso agregado’ (446) del universo sin sentir recelo ante ‘obstáculo opaco’ (443) de objeto alguno ni temor ante la distancia. Sin embargo, el intento por entender ‘todo lo criado’ (445) fracasa ya que la vista solamente puede percibir las ‘líneas

⁵⁷ Según Méndez Plancarte, Homero no habla de las pirámides: ‘Dónde hable de las Pirámides el *ciego Poeta*, Homero, no se nos alcanza; ni Vossler halló rastro en varios léxicos homéricos’ (*Obras completas*, ed. Méndez Plancarte, I, 593, nota a los versos 382 y 399).

⁵⁸ Como mencionamos anteriormente, esta ‘altiva torre’ (414) es calco de aquella que aparece en *El Divino Narciso* (495).

visuales' (459) de algunos objetos y no su ser profundo, en toda su grandeza y perfección.⁵⁹ La semiótica audiovisual de un arco triunfal o de un auto sacramental no tiene aquí dimensión epistémica. Ocurre por lo tanto un desfase entre mirada sensorial y visión intelectual: 'aunque a la vista quiso manifiesto [el inmenso agregado de todo lo criado] / dar señas de posible, / a la comprensión no' (448–50). La diversidad e inmensidad de la creación causan desconcierto en la mirada y en la voluntad, lo cual obstaculiza el proceso de intelección. La mirada no puede crear un retrato interior, totalizador, del universo:

de un mar de asombros, la elección confusa—,
equívoco las ondas zozobraba;
y por mirarlo todo, nada vía,
ni discernir podía
(bota la facultad intelectiva
en tanta, tan difusa
incompreensible especie que miraba (478–84)

La caída del alma en el mar de la confusión intelectual, aparente derrota y cobardía, no resulta en un ahogo paralizante sino en la recuperación de mayores fuerzas para poder arriesgar otros vuelos o viajes epistemológicos. Al igual que en el auto sacramental El Divino Narciso, el agua es un medio revitalizador.⁶⁰ El asombro, por otro lado, más que señal de impedimento intelectual, es indicio de pasmo, maravilla, embeleso ante la magnitud y belleza absoluta del Libro de la Naturaleza, de 'la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre' (470–71), compuesta de una multiplicidad de 'especies' (472) y 'cualidades' (474), cuyo peso de realidad excede la capacidad del entendimiento humano. El alma no muestra humildad frente al poder político del sol sino frente al ser infinito y majestuoso del universo, del cual ella también forma parte.

No solamente el agua sino también la oscuridad proporcionan un espacio de recogimiento y reparación. El exceso de luz y lumbre solares ciega la mirada, la cual se resguarda de sus 'agravios' (506) en la tiniebla o sombra nocturna del sueño. De esta manera, los 'ojos deslumbrados' (508) se recuperan y fortalecen para volver a ejercer, una y otra vez, su operación visual, en el transcurso nocturno. Sin embargo, esta mirada aprende a ver y a entender a contrapelo de las percepciones sensoriales, de los visibles resplandores de los colores. La luz solar es en realidad un 'mortífero veneno' (521) pero que en dosis graduadas sirve de medicina. El conocimiento de sus 'ocultas nocivas cualidades' (524) permite robustecer la vista interior para develar los oscuros rostros de los objetos, opacados por las excesivas llamas de la luz diurna.

En conclusión, la preocupación por el conocimiento y por el poder político recorre estas tres obras. En el Neptuno, el poder imperial de la corona, asociado retóricamente al poder divino, se contrapone al entendimiento femenino, al ingenio de la poeta que crea el arco, alegorizados en figuras ascendentes, transgresoras. Las figuras mitológicas de Isis y de Minerva, emblemas de la sabiduría, se superponen en importancia al propio Dios de las Aguas, que representa al nuevo virrey. La monja demuestra ingenio y erudición deslumbrantes al crear un complicado juego de analogías y correspondencias simbólicas que buscan retratar las perfecciones del virrey. Queda en claro que el virrey pondría en práctica estas perfecciones heredadas si cumple con las peticiones de la monja, que habla con autoridad en voz de toda la población, y en particular, del Cabildo de la Catedral que patrocina el arco: encontrarle solución al problema de las inundaciones y terminar la catedral. Sor Juana demuestra su completo dominio de los resortes alegóricos del arco, tanto visuales como textuales, al trabar en la

⁵⁹ En la *Respuesta*, 458, l.742–70, Sor Juana alude al sentido de la vista tanto como medio de conocimiento como de engaño. La razón parte entonces de las percepciones visuales primarias para tamizarlas y reordenarlas en conceptos abstractos interiores (una representación a escala). Sor Juana deja en claro que la observación visual de todo objeto, por menudo que sea, conduce necesariamente al razonamiento y a la intelección parcial de la realidad. Todo objeto forma parte del Libro de la Naturaleza cuyo autor es Dios.

⁶⁰ En la *Respuesta*, Sor Juana utiliza imágenes acuáticas, marítimas, para describir sus actividades intelectuales (452, l.497–509; 472–73, l.1345–49). También establece una conexión simbólica entre la *Carta Atenagórica*, publicada sin su consentimiento, y una imagen fluvial, maternal, de violenta intensidad: 'Y creo que si pudiera haber prevenido el dichoso destino a que nacía—pues, como a otro Moisés, la arrojé expósita a las aguas del Nilo del silencio, donde la halló y acarició una princesa como vos—; creo, vuelvo a decir, que si yo tal pensara, la ahogara antes entre las mismas manos en que nacía, de miedo de que pareciesen a la luz de vuestro saber los torpes borrones de mi ignorancia' (471, l.1271–79).

Explicación y en la descripción, un laberíntico argumento interpretativo (una allegoresis). Bajo el tópico de la falsa modestia, afirma que su alegoría no puede representar el ideal absoluto, trascendente, que simboliza el virrey. El virrey mismo no es una encarnación de la verdad divina sino más bien otra representación humana, corpórea, un símbolo y no un signo encarnado, como la Eucaristía. La verdad absoluta es inalcanzable y solamente la fantasía, la capacidad inventiva de la artista, puede crear los remedos analógicos que mejor se aproximen a ella. Aún más, son estos remedos alegóricos los que permiten que el poder abstracto, ausente, distante de la corona española adquiera materialidad, visibilidad pública, para darse a conocer a toda la población y así legitimar su gobierno universal. Su ausencia y distancia, transmutada en impresionante presencia alegórica, debe inspirar admiración, temor y respeto. De esta manera, el nuevo gobernante, representante vicario de la corona española, ratifica su autoridad como nueva encarnación del poder imperial. Bajo un sentido político aparente, la alabanza y celebración del nuevo gobierno, la escritora cifra otro sentido circunspecto: el enaltecimiento de su propio proyecto literario. Sigilosamente se sitúa en la cumbre de este acto escritural celebratorio. En esta enmascarada alegorización, cifrada bajo los complicados argumentos analógicos, el poder mundano queda supeditado al poder inventivo de la escritora.

En *El Divino Narciso* el poder político está presente en el marco circunstancial del auto, la corte novohispana que patrocina la obra y la corte española a la que se dirige la representación. El mismo texto establece una analogía entre el Verbum trascendental, la ciudad imperial de Madrid, la corona real y la Fe católica ('loa para El Divino', 436–42). La explicitación del carácter circunstancial, encomiástico, subordinado, del texto sacramental busca complacer y distraer a las autoridades de los otros sentidos transgresores que el auto comunica. La distancia jerárquica entre el centro de poder imperial y espacio colonial subalterno es superada por los borrones impresionantes, persuasorios de la escritura alegórica, que el entendimiento compone y descifra y que como texto impreso pueden viajar de un continente al otro: de la misma manera que el distante poder imperial viaja de un continente a otro para manifestarse visiblemente, tangiblemente en los colores alegóricos de un arco triunfal.

En la 'loa' sacramental, que prefigura el sentido sincrético, adoctrinador del auto, la distancia jerárquica entre las figuras alegóricas, el Celo y la Religión, emblemas del poder imperial, y las figuras indígenas, América y Occidente, es subvertida. Como anuncio o prefiguración parcial de la verdad cristiana, la alteridad cultural indígena adquiere poder de conocimiento y de interpretación. La valoración de las personificaciones indígenas como sujetos racionales que defienden con orgullo y dignidad la validez de su religión y de sus prácticas culturales, su derecho a la libertad, a ejercer el libre albedrío, es un subtexto lascasiano. Sus verdades o conocimientos, marginalizados por el violento sometimiento militar y por el proyecto de conversión ideológica, compiten, en una batalla inter pares, con la sorda, monologante doctrina ortodoxa. La 'loa' reprueba así el proyecto imperial de apropiación sincrética de las culturas indígenas. En el auto, la verdad divina que la retórica del auto sacramental pretende encarnar se desconstruye en una serie de desdoblamientos alegóricos que escenifican su carácter artificioso, construido y cuyo centro de poder es la capacidad creadora o ingenio de la escritora (simbolizados en las estrategias verbales del personaje diabólico de Eco).⁶¹ La figura tipológica sincrética que encarnaría el sentido absoluto de la 'loa' y del auto, es en realidad una alegoría humana, imperfecta, 'unos abstractos, que pintan / lo que se intenta decir' (466–67) y que busca 'con toscas líneas / describir tanto misterio' (479–80).

En el *Primero Sueño* la luz del día asociada al poder mundano de la corona, a sus ruidos quebrantadores del sosiego, queda relegada a los márgenes del poema. El águila, el sol, el círculo vigilante de la corona, figuras de poder imperial, no llegan a superar la altura del alma cogitante en su desmesurado vuelo hacia el conocimiento totalizador, un círculo perfecto, inaprensible. La perenne caída en el fluir polisémico del lenguaje poético, nutre nuevas cavilaciones, nuevos errabundos peregrinajes por la selva laberíntica, umbrosa, alegórica que concibe la fantasía femenina desde la oscura y silenciosa orilla del pensamiento. Los simulacros artísticos o phantasmata

⁶¹ Sobre las estrategias verbales de la figura femenina de Eco que fragmentan el discurso divino de Narciso véase Stephanie Merrim, 'Narciso *desdoblado*: Narcissistic Stratagems in *El Divino Narciso* and the *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*', *BHS*, LXIV (1987), 111–17.

edifican una pirámide de mármoles mentales, la misma que avanza hacia los arcanos puros del conocimiento en el palimpsesto de la Explicación. En este naufragio recurrente en los turbios borrones de la escritura, la otra mirada, la que percibe, comprende y discurre por los ojos del entendimiento, a contrapelo de los sentidos corpóreos, puede revelar los contornos escondidos de los objetos. De esta manera, la mirada enceguecida, castigada por la luz solar corporal recibe un beneficio: la capacidad de crear y desentrañar verdades parciales con cada riesgosa aventura. El acto desobediente de Faetón, más que inspirar temor abre nuevas sendas para el ‘atrevimiento, / que una ya vez trilladas, no hay castigo / que intento baste a remover segundo / (segunda ambición [...]’ (792–95). Este acto transgresor es por lo tanto ‘tipo’ o ‘modelo: / ejemplar pernicioso / que alas engendra a repetido vuelo, del ánimo ambicioso’ (803–06), emblema de los sigilosos v(u)elos epistemológicos que trazan o tejen las múltiples figuras alegóricas de estas tres obras.